

El ritmo de intensidad en *La rosa escrita* de Xavier Abril

ÓSCAR COELLO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

ocoello@oscarcoello.com



Resumen

Luego de las aventuras rítmicas practicadas por Abril en las más audaces posiciones de vanguardia, se produce una abjuración insólita –explicada luego metatextualmente– en la *poiesis* del artista, que lo regresa a los cauces de la elaboración versal tradicional. *La rosa escrita* es el poemario más emblemático de este retorno. La presente ponencia ejemplifica en un texto, a través del ritmo de intensidad, los pormenores de esta redención.

Palabras claves: Xavier Abril, *La rosa escrita*, Vanguardia, ritmo.

Abstract

After rhythmic adventures carried out by Abril in the most audacious avant-garde positions, there is a denial unusual- explained metatextually later- in the *poiesis* of the artist, who returns to the channels of traditional universal development. *La rosa escrita* is the collection of poems more emblematic of this return. This paper illustrates in a text, through the current pace, the details of this return.

Key words: Xavier Abril, *La rosa escrita*, avant-garde, rhythm.

Desde la época de los griegos sabemos que hacer poesía ha sido un entretretejido o acompañamiento de la voz y de la música, es decir, cuidadosa entonación de la voz, tenue acompañamiento musical, una bien elaborada frase cadenciosa, un canto. Precisamente, el verbo que designaba este trabajo artístico entre los griegos poseídos era *aeídein* que significa cantar. Y, así, *aeídein* también significaba recitar o salmodiar, con acompañamiento musical o solo cantar (Miralles 1992: 11). Y era un ejercicio público, no se concebía la poesía

como acto de consumo privado. El *aeda* (el cantor, al que hoy día llamamos poeta) para comenzar debía tener buena voz, y se le encontraba ejerciendo su ministerio en fiestas, rituales y banquetes. El fragmentario Alcmán, de los primeros líricos de nombre conocido (700 años antes de N. S. Jesucristo), hablaba de las perdicés que vibraban en su lengua, cuando hacía su trabajo versal; y añadía que “sabía todas las melodías de las aves” (Adrados 1992: 113). También debía tener buena memoria, las musas (por supuesto, Terpsícore, Euterpe, Erato, etc., ligadas estas a la poesía) eran hijas de Zeus y de Mnemósine, es decir, de la memoria. Y uno de los rasgos distintivos de la poesía era el ritmo versal, puesto que, de paso, ayudaba a la memoria: primero, en el sentido de recurso mnemotécnico para no perderse durante el recitado; pero, segundo, porque también –entonces como ahora– la poesía o canto servía para perennizar en un discurso lo que la historia, escrita en la cotidianeidad de la prosa, jamás podría cumplir. El poder del aeda, dicho de un modo muy simple, era este: su voz vencía al tiempo con versos de ritmo perdurable. Y el secreto de ese poder era, pues, insisto, una bien entonada voz, un ritmo perfecto y perpetuador; un verso bien escandido, al que podríamos definir con una afirmación ecuacional: el verso era (lo sigue siendo) una frase musical.

La poesía castellana, la poesía en nuestro idioma, también nace con el canto. Lo que conocemos del *Cantar del Mio Cid* es la letra, pero no sabremos jamás como se escuchaba el poema del *Cid* entonado por el juglar y su vihuela en la posada o en el cruce del camino. Nunca sabremos cómo era la voz de la niña mozárabe que se desesperaba en las jarchas. Lo que nos queda en el poema –lo dice Brik (1970: 108)– en el texto escrito es algo así como la partitura musical que puede ser leída, entonada de mil maneras. Cada actualización cuenta. La magia de la poesía está en que nace cada vez de nuevo. Cada entonación o recitado le da un nuevo ser al poema. El poema en el texto no es el canto, es el mapa del canto, solo su huella, el pálido rastro (Brik, *íd.*). Lo voy a decir de otra manera, en rigor, solo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico.

No han pasado sino unos cinco siglos desde que la poesía se independizó del acompañamiento musical en España. Ello ocurrió en la corte de don Juan Segundo, el rey inútil, aquel que olvidó sus tareas terrenales para consagrarse a solventar en su corte la vida y el ocio de cuanto artista de la palabra quisiera acompañarlo en los placeres del decir galano. Estoy hablando de la primera mitad del siglo XV; o de la segunda, la mitad del rey Enrique IV, conocido por las lenguas pueblerinas como el Impotente, y en cuya corte florecieron Juan de Mena, el marqués de Santillana y los teóricos de la Gaya Ciencia, es decir, aquella rancia escuela de la poética castellana que propuso solventar la musicalidad del verso –cuando este ya no tenía el apoyo del acompañamiento musical– en

las cláusulas rítmicas, y fundó en la poesía castellana esa poesía amétrica, pero musical como ninguna, a la que llamó la copla de arte mayor, destinada solo al recitado, a la lectura en alta voz.

Fue también por esas épocas en que apareció la palabra poeta para designar al artista de composiciones serias y se dejó el nombre de trovador para los que componían estrofas ligeras y de circunstancias (Navarro Tomás 1972: 113); estos, además, seguían usando los instrumentos de cuerda para apoyar su pálida voz. Los poetas, en cambio, fueron los que asumieron la delicada tarea de empezar a cantar solos, a entonar sin acompañamiento musical y teorizaron (por ejemplo Nebrija, lo proponía así en su *Gramática* de 1492, el mismo año de Colón) que el ritmo versal se podía conseguir, entre otras cosas, con la estratégica ubicación del acento en parejas de sílabas (el troqueo, el yambo) o en tríadas de sílabas (el dáctilo, el anapéstico, el anfibráquico), a las que denominó, como en el viejo latín, pies (Nebrija 1946: 34 y ss.). Nuestro Andrés Bello, preferiría usar, en lugar del *pedem* latino, la denominación de cláusulas rítmicas (Bello 1955: 140).

Principales cláusulas rítmicas o pies

Bisílabas

El troqueo : óo **dí-me / púes - pas / tór -he / rí-do**
 El yambo : oó **a-dón / de-vás / in-fiél**

Trisílabas

dáctilo : óoo **sú-ban- al / cér-co-can / tán-do-va / lién-tes**
 anapéstico : ooó **so-mos-lí / bres-se-á / mos-lo-síem / pre**
 anfibráquico : oóo **con-crí-nes / ten-dí-das / mi-rád-los / co-mé-tas**

Hay otras combinaciones, pero las expuestas aquí son las principales. Estoy hablando del ritmo de intensidad, es decir, del que se consigue con la estratégica distribución de los acentos en el verso. Balbín (1975) enseña que junto al ritmo de intensidad o acentual (aunque este autor no es muy amigo de hablar de cláusulas), hay que considerar el ritmo de tono, el ritmo de cantidad y el ritmo de duración, que no son materia de esta breve disquisición. Básicamente, la poesía castellana construye el ritmo con estos procedimientos mencionados anteriormente.

Para verme con los muertos; **pa - ra / vér - me / cón - los / muér - tos**
 ó o ó o ó o ó o

ÓSCAR COELLO

ya no voy al camposanto; ya - no / **vóy** - al / **cám** - po / **sán** - to
 ó o ó o ó o

busco plazas, no desiertos; bus - co / **plá** - zas / **nó** - de / **siér** - tos
 ó o ó o ó o

para verme con los muertos; pa - ra / **vér** - me / **cón** - los / **muér** - tos
 ó o ó o ó o

Pero, el trabajo de las vanguardias literarias consistió, justamente, entre otras cosas, en replicar este hecho secular, inmemorial de la poesía, y trató de hacer estrofas o, al menos, incrustar en el poema versos deliberadamente arrítmicos, prosaicos, desconcertantes para el oído acostumbrado al ritmo pedal. Pero no siempre lo logró:

Abra este libro como quien pela una fruta.

A - brael / **lí** - bro / **có** - mo - quien / **pé** - lau - na / **frú** - ta
 ó o ó o o ó o o ó o o ó o

Es decir, el ritmo estaba ligado de modo natural a la lengua de pájaro del poeta Oquendo (1927). La medida del verso anterior se ha hecho, a propósito, según el método de Navarro Tomás, quien deja en anacrusis o notas en el aire las primeras sílabas previas al primer acento de intensidad (Navarro Tomás 1972: 38). Pero, aunque se cuente de otro modo, —por ejemplo, gramaticalmente, como propone Bello— el ritmo pedal es evidente:

Á - brael / **lí** - bro / **có** - mo - quien / **pé** - lau - na / **frú** - ta
 ó o ó o ó o o ó o o ó o

Pero, decididamente, hay versos de acentuación desconcertante en la poética vanguardista, ajenos a toda consideración del ritmo habitual, que los estudiosos del período, seguramente explican mejor.

De lo que he querido tratar aquí, y ya es hora de hacerlo, es de una vuelta al orden realizada por un poeta emblemático de la vanguardia peruana: Xavier Abril. Pero no es el único que lo hace, muchos vuelven a las formas tradicionales o, simplemente, alternan su trabajo entre los juegos libérrimos de los tiempos nuevos y los viejos moldes del verso castellano.

En la cuidadosa edición del libro *La rosa escrita* de Xavier Abril, hecha por el rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, hay una excelente presentación escrita por el bien enterado docente sanmarquino, el señor Sandro

Chiri, donde se cita el prólogo que Xavier Abril hizo en 1948, dos décadas después del esplendor de la vanguardia, a un libro de Gustavo Valcárcel, *Confín del tiempo y de la rosa*, donde escribe el poeta Abril lo siguiente:

El vanguardismo intentó inútilmente de desviarnos del cauce de nuestra tradición, estropeando nuestra lengua con galicismos de taberna y café, según las circunstancias y los temas. Pero como el idioma es una empresa común del pueblo y no un cónclave de exquisitos artífices de la palabra, los poetas han vuelto a su verdadero destino a realizar sus trabajos alejados de toda superchería. El vanguardismo ha sido, pues, superado por el retorno a las prístinas fuentes de nuestro ser histórico. El idioma se da al que lo padece como una llama que sale por la voz y por el alma.

Y termina reclamando “la existencia de un clasicismo determinado por los valores contemporáneos” (Abril 1948). *La rosa escrita* es un libro que aunque editado por primera vez en Montevideo el año de 1987, fue escrito y permaneció inédito desde 1937.

Quiero como muestra de este notable retorno al ritmo pedal, presentar un texto de *La rosa escrita*. Se trata de “Elegía a una rosa”:

Mira tú la rosa pura,
mira tú su sombra muerta.
¡Cómo estaba sin figura,
sin color, la rosa abierta!
Mira tú, ya no es albura,
mira tú, ya no es la cierta.
¡Cómo se vuelve futura
la rosa que estaba yerta!

Ahora, vamos a examinar el ritmo de intensidad:

Mí - ra / tú - la / ró - sa / pú - ra,
ó o ó o ó o ó o
mí - ra / tú - su / sóm - bra / muér - ta,
ó o ó o ó o ó o
¡Có - moes / tá - ba / sín - fi / gú -ra,
ó o ó o ó o ó o
sín - co / lór, - la / ró - saa / biér - ta!
ó o ó o ó o ó o
Mí - ra / tú, - ya / noés - al / bú - ra,

ÓSCAR COELLO

ó o ó o ó o ó o
mí - ra / tú, - ya / noés - la / ciér - ta,
ó o ó o ó o ó o
¡CÓ - mo - se / vuél - ve - fu / tú - ra
ó o o ó o o ó o
la - ro - sa / quees - tá - ba / yér - ta!
o ó o o ó o o ó

Hemos podido observar, pues, el troqueo perfecto del poema que solo se rompe en los dos versos finales, justamente para sorprender a la expectativa rítmica –o, como se dice técnicamente, es un caso de expectativa frustrada– y se solemniza el drama final del poema con dos parejas de dáctilos, antes del troqueo final del verso castellano.

Abril no fue el único poeta de la vanguardia, lo sabemos, que volvió a los cauces del orden. Tampoco creo que fue un acto inconsciente de estos creadores el haberse enfrentado al dilema del ritmo versal: todos recordamos aquella vez cuando aún no repuesto de su fascinante aventura con el lenguaje, Vallejo –el autor, el hombre– poniendo esta vez como testigo al Señor que nos hizo libres, escribía a su amigo Antenor Orrego lo siguiente, acerca de su libro *Trilce*: “¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en el libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes del abismo me he asomado, colmado de miedo...!” (Vallejo 1922: 179). Y recordamos a Martín Adán, que de una u otra manera proviene de las estepas de la vanguardia, cuando construye los sonetos espléndidos y musicales de *Travesía de Extramares*. Y, con ellos un apreciable etcétera.

Propongo unos versos más de *La rosa escrita*, para ilustrar la vuelta al orden del poeta Abril:

LA ROSA DE SU NOMBRE

La rosa, la rosa siempre,
la rosa que me acompaña.
Aquí estoy de rosa a rosa
esperando la condena
del que a la rosa se entrega,
disperso bajo la luna,
soñando la rosa que era.
No busquéis rosa ninguna.
Descubridla en Primavera.

Referencias bibliográficas

- ABRIL, Xavier (1996) [1987]. *La rosa escrita*. Lima, PUCP.
- ADRADOS, Francisco R. (1992) [1988]. "Literatura griega". En: Juan Antonio López Férez (ed.) *Historia de la literatura griega*. Madrid, Ediciones Cátedra; pp. 106-167.
- BALBÍN, Rafael de (1975) [1962]. *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos.
- BELLO, Andrés (1955). *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana y otros escritos*. Caracas, Ed. del Ministerio de Educación.
- BRIK, Osip (1970) [1965]. "Ritmo y sintaxis". En: Tzvetan Todorov (ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Signos; pp. 107-114.
- MIRALLES, Carles (1992) [1988]. "Introducción". En: Juan Antonio López Férez (ed.) *Historia de la literatura griega*. Madrid, Ediciones Cátedra; pp. 11-29.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1972) [1956]. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid, Guadarrama.
- NEBRIJA, Antonio de (1946) [1942]. *Gramática Castellana*. Vol. II. Madrid, Edición de la Junta del Centenario.
- OQUENDO DE AMAT, Carlos (2005) [1927]. *5 metros de poemas*. Lima, Universidad Ricardo Palma.
- VALLEJO, César (1922). "Carta a Antenor Orrego". En: Ricardo Silva-Santisteban (ed.) *César Vallejo. Poesía completa*. Tomo II. Lima, PUCP.